

# 八十年代女性戏剧研究[①]

苏琼

《戏剧艺术》2005 年第 4 期

—

文是作者继中国现代女性戏剧研究之后，当代女性戏剧研究的一个组成部分，涉及到八十年代的女导演与女剧作家曹禺、沈虹光、伊妮、徐频莉等剧作家创作于八十年代，且有代表性的话剧作品做具体分析。本文从女性视角看戏剧，得出一些新结论，给出新定位。全文分两个部分。

关键词：女剧作家 女性戏剧

文献标识码：A

文章编号：

初一批受过现代教育的知识女性主体意识萌动，在新文学运动中她们运用白话文写作时，也对一种全新的戏剧样式产生了兴趣。1918 年 5 月《新青年》五卷四号上，发表了陈衡哲的独幕新剧《老夫妻》。该剧很短，但它比现代戏剧史上公认的第一个正式的话剧《终身大事》（1919 年 3 月《新青年》第 6 卷第 3 期）还要早。从没人敢演《终身大事》中离家出走的田亚梅，到戏外的知识女性通过戏剧展示她们的离家出走，话剧为五四时期的女作家提供了一种崭新的、切实有效的言说方式。中国现代戏剧史的关注，而且它在反映女性意识的觉醒方面较之其它文学类型程度更为激烈。以戏剧而论，此期女性从事话剧创作的戏曲即使适合舞台演出也不会有机会与观众见面，而石评梅为女高师一个游艺会的演出写作《这是谁的罪？》

“艺术能在其中再创造出人的情境、人与人之间的关系的最具体的形式。” [1] (P. 10) 它表现自我作为独特个人的存在，是她们再现女性生存状态披露两性之间复杂的历史，实际上就是一部两性演串戏的剧本。” [2] (P. 3) 戏剧，是她们再现女性生存状态披露两性之间复杂的关系的代言人或者化身，角色的自我言说往往是剧作者的自我言说，它们代表女性剧作者的自我与个性的张扬。其剧作对妇女解放话题的关注有所减弱，但二十世纪下半叶以来女剧作家明显增多，五六十年代她们大多致力于儿童剧。八十年代以后，出现了不少优秀且具备影响力的女剧作家，写话剧的有田芬、白峰溪、沈虹光、北婴、徐频莉、伊妮及现在定居香港的何冀平。

女剧作家涌现的同时，中青年女性导演大量崛起。就女性主义者对戏剧的期许而言，女导演对戏剧整体的控制力显得更为强势。林荫宇以她的名义讲话，声音更公开，决定剧本最终以怎样的面目呈现于舞台之上，更有权威。在一次访谈中，林荫宇谈到她早年她在广州话剧团排《十五桩离婚案的调查剖析》时的一个顿悟：

“我感觉到，我作为导演可以在舞台上有我自己的对生活的看法，我可以用我自己的灯光，用我自己的手法，我把它弄出我自己的感觉。我感觉到是我自己在说话，而不是在舞台上重复作家的话了，我跟作家的话不一定一样。当我自己在舞台上有了发言权，是最好的。当我有了这个顿悟以后，我对戏剧就着魔了。”[3] (P. 147-148)

使用密集的“我自己”，凸显了导演权力赋予她的创造自由，给予她不同于剧作家的话语权，以及传达主体意识的自信。

八十年代的女导演中不乏自主地关注女性生存、心理和体验者。她们一般知道自己想要什么，常常自觉或下意识地运用自己的创作自由。她们已对人生对女性的理解借助舞台演出表达出来。看女导演对女剧作家创造的两性形象的阐释，如陈颢执导白峰溪的《搭积木》、北婴的《捉刀人》、陈薪伊执导沈虹光的《搭积木》，颇有意思。陈颢认为《明月初照人》对伦理道德观念的哲学思考，把当代妇女塑造成偶像化人物，她也不赞成；女导演与女剧作家的共识，集中在一点上：“我们必须充满感情地反思女性命运。”[4] (P. 393) 看女导演阐释男剧作家创作的剧本，也富有戏剧性。因女性导演的参与，剧本中所体现的女性意识程度的削弱，仔细对照姚远的剧本《商鞅》与陈薪伊执导的演出版，便知此言不虚。同是这个陈薪伊，得到剧本《奥赛罗》，表现奥赛罗的嫉妒为传统的《奥赛罗》，演绎成对苔丝德蒙娜的理想美和爱的塑造。在解构与颠覆男性剧作中，女导演在舞台上。

二十世纪八十年代女剧作家、女导演的大量出现，让人们对“纯女性戏剧”——女性写、写女性、女性演、女性导演有了具体的认识。但是“女性意识”这个概念本身很模糊，况且本文认为不该有女性乃至女性戏剧的“标准”版本，女剧作家女导演与男剧作家男导演——话说回来，在敏锐的眼睛和敏感的心灵那里，一致之处也会有差别。

女性戏剧的特殊性在于，它需要从两个方面阐释才算完整：文本层面和舞台层面。本文从广义的角度理解女性戏剧，按学院派的惯例，将女性写作的剧本全纳入考察范围，具体针对二十世纪八十年代女剧作家的创作进行讨论。从题材上看，这十年女剧作家的创作，有展示现实社会中普遍存在的女性问题、女性境遇的剧本，如白峰溪的“女性三部曲”、沈虹光的《搭积木》、陈薪伊的《搭积木》三位女剧作家许雁、伊妮和张莉莉此阶段的创作；也有取材于历史、改编自古典文学作品的剧本，如颜海平的《秦香莲》、王元美的《秋风秋雨》（《鉴湖女侠》）、北婴的《寒灯夜话》。本文集中讨论现实题材的女性剧作，上面提到的历史题材剧作作家与历史的文章中涉及。

七十年代末八十年代初，许多男剧作家还停留在政治话语的惯性之中时，女剧作家已经将话题转入私人领域，家庭题材成为她们的首选。田芬执笔的《她》（林荫宇导演，1979年演出，《十月》1980年第1期）一反《孔雀东南飞》以来紧张的婆媳关系，塑造了一个贤惠的寡妇。剧中，要带上老婆婆、小儿子再嫁的戴影恬，还奢侈地谈“爱情”。通过寡妇戴影恬的再次恋爱，该剧将两性之间铺陈，再无枝蔓。谈八十年代戏剧创作不能不提的白峰溪“女性三部曲”，同样将重重、种种的矛盾暴露在舞台上。

白峰溪（1934年生，河北霸县胜芳镇人）的“女性三部曲”，指五幕话剧《明月初照人》（《十月》1981年4期）、四幕话剧《不知秋思在谁家》（《十月》1986年5期）和《风雨故人来》（《十月》1986年5期）。写戏之前，白峰溪已经在舞台上扮演过四十余个角色。从事编剧工作后，她的创作也集中在女性角色身上，她写道：“也许因为我是个女作者，对于妇女的命运，有着一种特殊的敏感，我愿为她们的命运呼喊”，“一种使命感，促使我想在妇女问题上进行探索。”[5]（P. 242-243）以往的戏剧创作，及其剧本表现出来的对当代中国妇女命运的思考，认定“女性三部曲”具有鲜明的女性意识。

再回过头来，再看白峰溪的“女性三部曲”发现其局限性很大。除了导演陈颢当年提出的问题外，这三部以讴歌女性为主，并未完全脱离男权崇拜的思维模式。虽然具体的男性在《明月初照人》具体的舞台上缺席，但它骨子里依旧依附于男性。母亲方若明和大女儿方纬共同爱着的裴光身上：

……裴光教授确实可爱，所以，妈妈一代失掉的，女儿一代又找回来了……

舞台上的裴光就像《雷雨》中的“雷雨”、《日出》中未出场却掌握陈白露命运的金八。为此，当年个别男性批评者认为，问题不在于她不该把爱情看成一个永恒的“神”，爱情应该是会发展变化的，裴光教授“不仅被痴情的袁玮理想化、神化，而且被女儿方纬崇拜”[6]类似的情节处理《风雨故人来》中也有，当两个家庭的女人陷入混乱处于“风雨”之中时，莫瑾搬来彭仑当“救世主”——弃妻子、女儿多年不管不顾的彭仑一回家，就受到母亲夏之娴、女儿彭银鸽的欢迎，他打着官腔说：

……人们都要求一位贤妻良母，有几个要求自己做个贤夫良父呢？这不合理呀，不合理

——《风雨故人来》第四幕

在剧中，两位女性家长夏之娴、莫瑾一承担家庭责任，以主人姿态、家长身份快速果断地做出了不容置疑的决定，两位女性家长夏之娴、莫瑾一筹莫展的问题，如同古希腊戏剧中解结的神，或者中国古典戏曲结局部分的清官和鬼魂。

《不知秋思在谁家》中已经辞世的男性家长靠他遗留下来的条幅，展示他在家庭中的核心地位及其对女主人公苏重的影响。

苏重远……叶翔啊，你说的对，我这瘦弱的肩膀，实在是挑不起儿女们的这付重担了……（失声抽泣）

谁家》第三幕

强有力的支撑，妻子的脆弱一览无余。从这个角度说，白峰溪的“女性三部曲”尽显男性对世界对家庭的主宰力量。可那是反射了太阳的光。女人，不是月亮，不借别人的光炫耀自己。你自己发光去吧！”（《风雨故人来》第三幕）在剧作家的潜意识中，女性仍旧“若明”（如方若明），男性才是“光”（如裴光），她们迫切需要从他们身上汲取力量。笔下的知识女性“既要强，又怕强，强不得，弱不得”（《不知秋思落谁家》第三幕），她们的内心要独立要自主，但价值取向还残存在灵魂深处。《不知秋思落谁家》中的叶纭，一个三十二岁漂亮能干的知识女性，总碰不到合适的人娶她，而是她没遇上一个能把她“镇住”的人。她的男助手秦征一针见血地指出，这是女性心理上的依赖性，“心里总想超过你，从他身上使你得到支撑的力量”。《明月初照人》中的方纬与叶纭殊途同归，她爱上了比她大二十多岁的秦征，秦征是再也找不到比他更好的人啦！”赞美依恋力量型男性，许雁八十年代剧作与白峰溪的一脉相承。

1942年生，安徽宿松人）1985年转业，此前在空军文工团任演员二十余年，主演过话剧和歌剧，还是电影《女飞行员》的女主角。1990年出版的《哦，女人们——许雁剧作选》收录了她八十年代创作的四部话剧：《人与人》（五幕，空军政治部文工团首演）、《哦，女人们》（多场次话剧，《剧本》1985年10月号）、《哦，女人们》（多场次话剧，原以《女人们的事业》之名发表于《剧本》1985年10月号）和《我是太阳》（多场次话剧，《剧本》1989年5期），后三部话剧展示出一个驰骋于商场官场的现代女性形象。白峰溪的女性群体，又与之互补；在塑造突破家庭藩篱的女性形象上，两人一致。许雁的成名作是得到曹禺很高评价的《哦，女人们》。

的场景也从家庭开始。大幕一拉开，人们见到女主人鲁是洁苦心经营小心维持的家庭，正处于风雨飘摇之中：易北林的旧恋人夏雨来到工业区，更增夫妻分道的危险；鲁是洁一手包办的大女儿易桑的婚姻，面临破裂；易北林的事业也发生巨大变化；儿子易非被日本老板炒了鱿鱼。眼看易家已无法按原有轨道运行，易北林、鲁是洁却无能为力，一种什么东西在推波助澜，个人“无法逆转已经发生或是将要发生的变异”，“这不是哪一个人的过错，而时代的力量，谁也无法逃脱”。剧作者的企图很明显，就是要以一场家庭大变革暗示社会秩序的大裂变。

（激动起来）改革这改革那，我看最需要改革的是那些根深蒂固的旧观念，旧意识，陈规陋习！

绝妙的见解！固守着这些旧意识、旧观念最牢固的阵地是家庭。所以，历史上任何一次演变，都是从家庭的变革开始的。现在，我们又处于历史巨变的前夕，家庭一定会对这场变革产生最敏感、也就是最强烈的反馈！

这场变革的先行者，在剧中，作为外来者的她还是一个诱惑者、破坏者，一个不安定因素。她刚瓦解了一个家庭，带给易北林和易家强烈的冲击。这方面，相较于夏雨的“我不怕”，易北林有些怯懦。

男性的所有幻想或者说理想，集中体现于易北林、李想两个角色的塑造上。李想被定位为“一个为妻子守节的殉道者”，逃避易然的追求，其操守确实符合许多女人的“理（李）想”。男主人公易北林则具备强者风范，他是男人眼中“金发的外国女郎”“遇到的最潇洒的男人”（第三场），中国女人眼里“一个真正的男子汉”（第四场）。他处男、恋人夏雨，连保姆苦姐都暗恋他。易北林曾经的未婚妻因为他在新婚之夜逃婚，从“甜妹”变成了“苦姐”。他追随他，甘愿在他家里默默地服侍他，恰如她在信中的诉说：“我只要能看到你，能服侍你，就当我没白做一件事”。意思是，被剧作者塑造成石头一样强硬的易北林，居然没成为易家的主宰力量。

生在易北林和易家孩子们身上的挫折与不幸，似乎都能追溯到鲁是洁身上。大幕将落时分，易北林像他的儿女们一样说她“太残忍”，“你把一个女人驱逐得离我那么遥远，又把另一个女人紧紧地捆在我的身边”，“家？……用早该让它……倒塌了！”（第六场）全都是她的错。于是，鲁是洁被当成旧体制旧秩序的代表，遭全体家人遗弃。社会“用权力和封建伦理道德支撑的”旧家的代罪羊。无论做妻子还是做母亲，鲁是洁彻头彻尾地失败。至于易北林，他都稳操胜券。离了鲁是洁，还有夏雨，仅从名字的设置上：北林—夏雨，就知道这是剧作者认可的一对。新旧整合。

易北林太宽容了，他享受赞美与权力，却不必为一切负责任。由此看来，《裂变》并未脱离男性中心视角，男性立场充分表现了女性对男性的传统依恋，她随他的指挥棒起舞：

不不！以前，我总把你想像成一个圆号手，雄浑、深沉，充满了力度。其实，你更像一个小号手，明亮、高亢。不不！都不准确，应该说，你是一个指挥家，指挥棒所到之处，便是一曲响遏行云的乐章。

（诚挚地）夏雨，你把我美化了，也把生活美化了。…… ————第二场

剧作者一边建构男性神话，一边又忙着解构它，充满矛盾。她当然知道男性偶像原本只能在理念中抽象地存活。剧本把易北林放在一个女人夏雨和鲁是洁的一攻一守之间。剧中，推动情节进展的是积极行动着的女人——鲁是洁、夏雨、易然乃至苦姐。李想，相当程度上充当了剧作理念的传声筒。再多的溢美之词亦无法掩饰易北林这个“男子汉”实际上的苍白无力。

在《太阳》中，也有“易北林”的一席之地。年轻的男主人公吴浩，认为自己是“山，一座不动的山。托得起天空，也能推动地球旋转的“真正的男人”，遇到实际问题却得慕容雪儿慷慨解囊。他豪言准备托起的女人帮他解脱困境，未婚妻周泯，吴浩活得算真实坦荡了，他因此有资格嘲笑父亲并要求他：“父亲，挺直脊梁骨顶天立地地活一回吧！”吴浩流露出来的对显得不够伟岸与强大的父亲的失望，表面上传达了女性对异性的不满情绪，深层次里体现了女性的集体无意识。

中的女权主义者杨风说的：“什么女权，什么妇女解放，我们血管里流的仍是几千年被压抑的自卑。女人的真正敌人是自己的软弱和自卑，女人才彻底作为一个真正独立的人，跟男人们站在地球的同—地平线上……”话虽这么说，却道出了心灵上的创伤。

们》以一群常人难以企及的职业女性作为描绘对象：副市长沙柳、报社记者杨风、建筑设计师司徒晓月、部长夫人关小姐司徒贝贝。剧作努力营造了一个女人的世界，一个花的世界。这样一部剧作，却贯穿着一个中年男子无名氏的点缀作用，调剂舞台使性别不至太单调，当然也可以。但这个角色一直注视（窥视？）女人们的生活，他像一个先知，又像一个启蒙者，教诲她们。跟无名氏的成熟而神秘比起来，副市长沙柳的确太幼稚了，把一个城市交到她的手里。全剧在无名氏的“女人们，我，真爱你们……”的表白声中结束。比较与之同期的张洁小说《方舟》中女性世界，《门》因为来无影去无踪的无名男子缺乏真凭实据的“爱”的口头承诺，消解了批判力度，“他”似乎特地为了抚慰

有过多的理想主义色彩与虚幻的形式，“编”的意识太浓厚。虽然它能满足编剧与女性观众的潜在欲望，靠着移情产生了一种虚幻的共鸣。但它同样会使剧作洋溢着激情变得廉价而虚假，如《我是太阳》结尾时歌手们的狂喊“燃烧！燃烧！”。包括剧作对男子汉的塑造，这种男性角色固然能够取悦女性观众，令她们愉悦产生快感；但是，只要稍加审视，这种类似神话的幻想，生出一种叛逆感。所以，在北婴的《阖家重聚》（1987）中，硬汉子努尔阿巴斯从未得到出场机会，给他安排了一个死于雪崩的结局。因为，他本来不曾真实地存在过。

名李婴宁，1942年生，祖籍山东）是上海青年话剧团编剧，她在八十年代的主要剧作依次有《毋忘我》（七场，1980年4期）、《寒灯夜话》（二幕七场，《收获》1983年4期）、《放鸽子的少女》（二幕，《新剧作》1985年3期）、《新剧本》1987年7月号）。其中，《阖家重聚》用两个家庭的传奇故事，展示一家三代女人的生活和命运。该剧情节错综复杂信息量大涵盖面广，可以从多个角度进入。该剧媳妇静娴和女儿乌孜牙、跟爷爷奶奶长大的孙女林冰。该剧情节错综复杂信息量大涵盖面广，可以从多个角度进入。该剧媳妇静娴和女儿乌孜牙、跟爷爷奶奶长大的孙女林冰。该剧情节错综复杂信息量大涵盖面广，可以从多个角度进入。到当时文坛反思与寻根文学思潮的影响，以林冰为代表的一代明确提出要寻找自己的根，而她的母亲静娴则在反思

》与其前后发表的《人生不等式》（张莉莉，1985）、《寻找山泉》（沈虹光，1986）、《失落的发明专利》（燕妮，1988）等女性剧作——包括雷国华导演的《寻找男子汉》（1986，剧作者：沙叶新，男，1939年生），都有男子汉、寻找失去的过去，寻找民族文化的根、寻找精神家园……。为什么要寻找？如钱理群所言，那是由于不可排

特别是八十年代以来，女性传统的家庭角色未得到淡化，社会角色的份量却逐渐加重，在女性的性别角色与社会角色心理模式未得到相应调整的情况下，不少女性尤其是知识分子，充分感受到了来自家庭、事业的双重压力。这种重

人格分裂，也造成了她们生活与心理的双重缺失。她们要么以离家出走抗议，如松松妈（沈虹光《搭积木》）；要么如白峰溪剧中的女强人；若想“双丰收”，如许雁笔下的素馨（《男儿有泪》，1997），既与丈夫共同创业又兼好妈妈，只能天使似地供人景仰。因此，假若与女性的现实生存状态相联系，那么，女性剧作里的寻找就是对自身出路的寻找，又是结构，更是一种心态、调子。”[7] (P. 183)

## 二

在看到的许多性格剧、情节剧比较，本文更愿意把《寻找山泉》、《搭积木》、《芸香》、《郁金香》这类带有比喻普遍情境，表现女人共同处境的戏剧解读成女性境遇剧。对女性境遇剧而言，重要的是角色的处境或者境遇，角色名字不以塑造独特的“这一个”为旨归，所以剧中人是七嫂、“她”、“他”、松松妈、松松爸、葛老太、郁金香、七嫂、葛老太、郁金香、柳芙蓉这些所谓的“名字”，不过在暗示剧中人的性别，以及她们大致的年龄层次。而毛毛、宝宝、贝贝……任何喜欢的名字替代“松松”，“松松妈”、“松松爸”不过传达一个信息：他俩是一对有孩子。更只能算性别符号了。用“她”、“他”指称剧中人的沈虹光，评论者的一般看法是她有自觉的女性意识。

（1948年生，江苏南通人）任湖北省话剧团编剧之前，在剧团当过多年演员，八十年代主要剧作有《五（二）班日记》（1982年6期）、《寻找山泉》（大型话剧，《剧本》1986年8期）、《搭积木》（无场次话剧，《剧本》1988年6月）、《郁金香》（话剧，《剧本》1989年12期）等，获过文华奖。她写话剧关心“是否挖掘出了人人相通人人心头都有的东西”[8] (P. 77)，希望表达人所共有的向往，追求

展示的便是处在婚姻中的男女的普遍境遇。它在舞台的具体时空上显出很大随意性：时间“傍晚到早晨，任何一天”，地点“在武汉的大城市中的一个普通住宅区中的一幢普通楼房的一间普通屋子里”，人物两组三口之家——她、他和毛毛，松松爸和松松妈。你会发现，松松爸和松松妈之间的矛盾完全是“她”和“他”之间冲突的翻版。同样的问题，为什么要设置两组人物？沈虹光说，生活就是这样的，剧作者相信“这动荡每天每时都可能在人的内心发生，它使人的内心成为风暴期的海洋。然而表面是平静的，生活是琐碎的，料理俗务，平淡无奇司空见惯。”没有第三者，然而“她”和“他”就是无法在一个空间里和睦相处。你得说他俩比折磨，为了面子，为了孩子，婚姻关系又不得不维持。女人走了，再回来，回来了，又想走，她不走，他就要走，他无奈的处境？

要真实？

要的，我要真实。

孩子，我要告诉你，我希望你死！

正

一死这个倒霉的婚姻就体面地结束了。

的话语，残酷的心理。处境导致了男人与女人之间关系的异化，她和他相处的空间，已成为禁锢彼此的囚牢和密室。对方死去，自身才能彻底解脱。许多评论者从“她”的出走中看到了娜拉式的反抗，解读若是到此止步，《搭积木

性评论者认为，女剧作家的作品“很少着笔于对历史对社会进行气势宏大的立体性的概括”，但“沈虹光的《寻找山泉》且不说论断的前半句是否有些偏颇，仅就《寻找山泉》的阐释，他看到的也和本文的不一样。他言下之意，《寻找山泉》的“气势宏大的立体性的概括”，指的大概是以往常讲的：剧本选材重大而严肃，正面讴歌了苏区人民及革命老干部。如果从第二个层次，那么这是最表层的，主人公有名有姓叫粟秉山。再进一步，第二个层次：本剧用“山泉”比喻像七嫂那样山间的清泉自然纯净，涓涓细流却是江河湖泊的源泉，寻找山泉是寻找失落的美好灵魂，是寻根。

地安排了几位不是七嫂的七嫂，在粟秉山对七嫂（没人知道她的名字）的寻找过程中出场。七嫂们的生活现状，拷问着对以七嫂为代表的苏区人民的承诺吗？他们对得起无私地献出丈夫、儿子，又默默牺牲自己，却始终处于无名状态吗？

秉山，等革命成功了，你给我盖洋楼，真的？我等着，我等着……

半个世纪，她们贫困依旧。花子坦言：“粟秉山，我为你担心哪，我怕再打起仗来，你的队伍没处躲，没人给你送饭。”革命带给妇女的几种可能命运：1. 无名。如七嫂，身为童养媳的她，得不到革命者七哥的爱，却为丈夫的事业只能靠讨饭为生，最后不知所终。2. 无我。如孟佩生，她的婚姻属半自愿，当初粟秉山事先瞄准了她，再让政委找她也得同意。”婚后的全部工作就是围着丈夫转，没有了自己。但运气比七嫂究竟要好一些，丈夫功成名就，她从利益上委屈，丈夫不能离。3. 被打倒的土豪劣绅家的下层女人，她们与“东西”同质。

……土豪劣绅的东西分了，长工、丫头、佣人都解放出来了，我们乡主席说：“你要老婆不？去领一个。”我就

包括女人在内的劳苦人民的革命运动中，等待那些无依无靠女人们的实际命运，是作为胜利一方的战利品，再一次被利用。日本著名的马克思主义女性主义理论家上野千鹤子说，她原来根本没有性别意识，认为所有的男学生都是我们革命的同志，这时她才明白革命总是背叛女人。《寻找山泉》隐秘地揭露了以男人为主导的革命与女性的关系真相，永远无法或者说不会兑现承诺。女性戏剧看到的真相如此。这是第三个层次。



《郁金香》1987年1月在首都剧院公演三场后奉命停演，直到四月。据说有一位很尊贵的观众提出了几点意见，剧作者做

的女剧作家中，伊妮善于运用抽象且富于理性的剧作展示女人的生存状况与心理状态，颇具哲理与思辨色彩。伊妮

1973年开始从事专业文艺创作，1981年考入上海戏剧学院，攻读戏剧理论。失踪前[③]她是广州市文艺创作研究

《念、金钱、美女》（七场风俗剧，1985年）、《美哉，人间》（五幕荒诞话剧，1986年）、《寡妇、光棍、流浪汉

》）、《郁金香》（六幕话剧，1987年7月）、《梦锁敦煌》（无场次话剧，《南粤剧作》1989年1期）。透过这些

于不幸中的女人痛苦。她认为每个女人都有自己的哲学，都有一部辛酸的经历，这经历就是她们的老师。

《郁金香》引言中用了孟德斯鸠的一句话“妇女在法律上是自由的，但是受着风俗的奴役。”剧作者企图利用该剧表达

“偏颇的感受”。从这种理念出发，该剧，将一角色在舞台上分解为二，即郁金香A、郁金香B，以此表现人物心灵层

A与郁金香B的自由随意的对话，像一个人的两种思想在交锋。郁金香B飘忽不定的幻觉感，区别于现实中郁金香

的独白、内心独白、音响、饰郁金香A的演员个人表演艺术的大检阅。A与B配合完成了“当代落难女子”的全部情

的男女关系。

的话题其实古老而陈旧。因被男人糟蹋过而自杀的郁金香来到地狱，见到了为失贞而死的甜女，她告诉郁金香“凡

“悔”，古代的贞女烈妇甚至组织了一个“还魂团”，提到自己守节的坚贞凤姝“羞煞”，“地下的痴男怨女，都将

自己的“九烈三贞”，在地下，夫君仍然“千年百载在外寻花问柳”。她们感叹“做女人的生生死死都没有指望了

新生活，十年后她成为一个园林学的专门家——剧作将这些一笔带过，倾力于她的婚恋遭遇。

打算嫁给柳扶桑做一个“柳家媳妇”时，她过去的梦魇并未离开过她。她失身相救的柳芙蓉污蔑她“自愿送给人家

系的“哲人”、“君子”柳教授，谴责起郁金香来，用词之粗鄙令人震惊。迫于形势，郁金香转而嫁给了对她“一

他才明白马翰松的热烈追求，来自他想从郁金香身上榨取灵感，“我真心地爱您。您也爱我吧！看在喜爱我的读者

”郁金香断然拒绝，成了一个活寡妇。那么，柳扶桑的“爱”呢？它更像一场赎罪，为因他“嗜好处女、贞洁”

形容成他的信念、理想、宗教，致力于“挽救”她，以求为“妇女的自由立法”。林林总总，郁金香B无法不感到

将戏剧作为表达人生与生存体验的一种手段。《郁金香》的问题具体而实在，剧作者意图暴露得十分直白，女人不

人毫无意义的死亡，他们应当像柳扶桑那样忏悔、赎罪。结尾处，一个男人的黑影充满了整个天幕，象征着无所不

急速的舞步，“表现女性灵魂的分裂、探索、追求，以及新生的渴望。”从女性境遇剧来看，不该责备剧本的“人

话剧《芸香》（1989年上演，《上海艺术家》1990年1期）有耸人听闻的离奇故事，一个种了一屋子芸香的老太

出戏诡异、浪漫，还带有暴力、情色成份。然而，本文宁可称它为一出爱的处境剧，它是剧作者对誓言对爱切身体

叶子、男人阿果代表恋爱中的青年男女，并无具体指向，而葛老太是老去了的叶子，“瞎眼”则是一个隐喻。当叶

子和你在一起，不管你怎么样，我爱你！”的誓言时，所有的东西在她眼中都变成了绿色的——她成了色盲，当她瞎了眼的叶子独自沉浸在爱的气氛里老成了葛老太时，惊觉到阿果的不忠及其誓言之虚伪。她果断地将操纵她生命去报复他，并对自己盲目的几十年作一个交代。当一切结束，她和他分了手，她的眼睛奇迹般地复明了。

的，陷入爱情轻信诺言的女人都是瞎子，只有与心爱者分手，她们才能看清真相。剧作者说写《芸香》时，她的个性和“爱人”往往不是一回事。爱人会失去，或者会由“爱”到“不爱”，但一个人心中的“爱”却不会因为“爱”结束了自己的感受。

境遇的悲剧感、思考女人处境的沉重感，所引发的共鸣是情节传奇、矛盾冲突激烈无法代替的。这方面，沈虹光、显然更深入骨髓。也许，跟剧作者自身的境遇不无关系。沈虹光经历过婚变，她发牢骚说女人难当，就难在让男人都有自身痛苦的影子在内，她希望不要有太多的不幸。伊妮来自乡村，她多次谈起青少年时代生活艰难、精神匮乏感而又倔犟。白峰溪则不管当女演员还是作编剧，路走得都比较顺利，在她的剧作里有对女性生存状态的困惑，却困惑地带，一个困惑的作者写了一群困惑的女性。

---

省社会科学研究“十五”规划（第二期）项目《八十年代后女性戏剧理论与实践》成果之一。

广东省艺术研究所的胡小云女士为本文作者复印了伊妮的剧本。

18日伊妮住进广州某医院的心理康复区，因为此前她曾有幻觉产生，曾经突然失声，与人交流要靠手写。1月20月。在留下的封中，她说要去她应该去的地方，希望不要找她。伊妮曾在一篇小说中谈到女主人公对幸福的理解——是“失去自信心”。

. 戏剧剖析[M]. 北京：中国戏剧出版社，1981.

女性的文学生活[M]. 上海：光明书局，1930.

——戏剧人说[Z]. 北京：文化艺术出版社，2003.

术舞台[C]. 北京：中国戏剧出版社，1999.

[Z]. 北京：中国戏剧出版社，1988.

《初照人》：女人写女人之爱[J]. 戏剧通讯，1982，第3期.

二十世纪中国文学三人谈·漫说文化[C]. 北京：北京大学出版社，2004.

人生[Z]. 珠海：珠海出版社，1996.

厦门大学图书馆